

**Eco (des) re–integrado**  
**O vengo a decirle adiós a los muchachos**  
*Eco (un) re-integrated*  
*Or Vengo a decirle adiós a los muchachos*

Recibido el 31 de octubre 2019, aceptado el 27 de noviembre de 2019

Manuel Bernardo Rojas López \*

**Resumen**

El presente artículo parte de la inquietud de que, luego de la revolución conceptual que implicó la publicación del *Tratado de semiótica general*, en 1975, su autor Umberto Eco, no hubiese vuelto a revisar uno de los temas que le interesó en la década de 1960: el del *kitsch* y las industrias culturales. Se puede considerar, que, si hubiera vuelto a estos temas, con los nuevos horizontes conceptuales y nocionales que, gracias a su descubrimiento del pensamiento de Charles S. Peirce, sin duda habría podido salir de la visión dicotómica que subyacía en obras como *Apocalíptico e integrados*. Tomando un ejemplo de la cultura latinoamericana, tratamos de pensar una estrategia para abordar la importancia del *kitsch* en nuestras configuraciones culturales.

**Palabras clave:** *Kitsch*, semiosis, enciclopedia rizoma, literatura, melodrama.

**Abstract**

---

\* Historiador de la Universidad Nacional de Colombia. Especialista en Semiótica y Hermenéutica del Arte de la Universidad Nacional de Colombia (Medellín). Magíster en Estética de la Universidad Nacional de Colombia (Medellín). Doctor en problemas del pensar filosófico de la Universidad Autónoma de Madrid. Profesor Departamento de Estudios Filosóficos y Culturales de la Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Universidad Nacional de Colombia (Medellín). mbrojas@unal.edu.co

This article raises, after the conceptual revolution that led to the publication of *A Theory of Semiotics*, in 1975, his Autor, Umberto Eco, had not revisited one of the topics that interested him in the 1960s: that of *kitsch* and cultural industries. If he had returned to these issues, with the new conceptual and notional horizons that, thanks to his discovery of the thought of Charles S. Peirce, he would have left the dichotomic vision, which was in *Apocalypse Postponed*. Taking an example of Latin American culture, its possible to think of a strategy to point out the importance of *kitsch* in our culture.

**Key words:** *Kitsch*, semiosis, rhizome encyclopedia, literature, melodrama.

## Introducción

El 19 de febrero de 2016, las ciencias sociales y humanas, se conmocionaron con la noticia de la muerte del pensador italiano Umberto Eco. Fundamental en el pensamiento del siglo XX, y piedra de toque de muchas de nuestras reflexiones en la presente centuria, Eco dejó una amplia obra en donde tocó diversos temas: estudios sobre literatura y arte, reflexiones sobre política e historia, hasta diálogos con diferentes corrientes de la filosofía. Todas esas consideraciones, cabe aclarar, desde el terreno básico de la semiótica, que él mismo ayudó a renovar cuando se topó con la obra de Charles Sanders Peirce. En efecto, hasta entonces, se hablaba de semiología (no de semiótica), y tal como lo había hecho explícito Michel Foucault, en 1967, operaba en la comprensión sígnica del mundo, marcando claros límites con las filosofías hermenéuticas; por eso, el autor francés señalaba en ese momento que semiología y hermenéutica “son enemigos irreconciliables”, dos formas de dimensionar lo sígnico en donde la una (la semiología) mira el funcionamiento de los signos, mientras la hermenéutica se interesa por la producción de sentido: formas diferentes, sobre un terreno común, en donde no había posibilidad de diálogo ni mediación<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> “En fin, último carácter de la hermenéutica: la interpretación se encuentra ante la obligación de interpretarse ella misma al infinito; de proseguirse siempre. De allí se desprenden dos consecuencias importantes. La primera es que la interpretación será siempre de ahora en adelante la interpretación por el “quién”; no se interpreta lo que hay en el significado, sino que se interpreta a fondo: *quien* ha planteado la interpretación. El principio de la interpretación no es otro que el intérprete y éste es tal vez el sentido que Nietzsche ha dado a la palabra “psicología”. La segunda consecuencia es la de que la interpretación debe interpretarse siempre ella misma y no puede dejar de volver sobre ella misma. Por oposición al tiempo de los signos, que es un tiempo del vencimiento, y por oposición al tiempo de la dialéctica, que es a pesar de todo lineal, se tiene un tiempo de la interpretación que es circular. Este tiempo está obligado a pasar por donde ya ha pasado, lo que hace que, en suma, el único peligro que corre realmente la interpretación, pero peligro supremo, son paradójicamente los signos los que se lo hacen correr. La muerte de la interpretación consiste en creer que hay signos, signos que existen originariamente, primariamente, realmente, como señales coherentes, pertinentes y sistemáticas.

Si hubiese hecho la misma consideración, pero diez años después, el filósofo francés habría dicho algo diferente, porque, justamente, en 1975, Umberto Eco había publicado en inglés el *Tratado de semiótica general*, que al redefinir el signo desde la perspectiva del pragmatismo norteamericano, y en particular de lo que quedó en la dispersa obra de Charles Sanders Peirce, permitía entender que el mundo de los signos y su funcionamiento, necesita también de una consideración sobre la interpretación. Umberto Eco, a partir de ese momento, no solo redimensionó su trabajo, sino que, ayudó a abandonar el terreno de la semiología y abrir las puertas de la semiótica (algo más que un cambio terminológico, cabe aclarar) y, sobre todo, estableció nuevos temas para la Filosofía del Lenguaje. Aunado a ello, el trabajo permanente de Umberto Eco, en las columnas que escribía para diferentes medios de la prensa europea, le permitieron llevar una mirada crítica sobre la política, las formas de vida contemporáneas, y la vida cultural, en general, mostrando así, el potencial heurístico de la semiótica. Sin embargo, un tema, que había obsesionado a Umberto Eco en sus primeros años, y en sus primeros trabajos publicados, no volvió —al menos en forma amplia— a ser trabajada por él; dicho tema, es el de las industrias culturales y el consumo de productos culturales en la sociedad de masas.

En efecto, *Apocalípticos e Integrados*, o *El superhombre de las masas*, son textos que emergieron antes de la revolución conceptual que comportó la publicación del *Tratado de semiótica general*; y las reflexiones que allí se hicieron, no fueron de nuevo revisadas a la luz de la nueva comprensión sémica: de una visión dicotómica del signo (la relación significante/significado) a una tríadica, que es lo que lo que se abre en el horizonte de Peirce y que Eco capitalizó al máximo. ¿Por qué no se revisó en profundidad ese terreno en donde, entre las tramas del consumo y la diversión, la gran mayoría, construye, desde elementos en apariencia prosaicos, una cierta poética de la existencia?<sup>2</sup>

La pregunta, allende la curiosidad académica, en verdad no resulta desdeñable en un mundo, como el nuestro, que parece girar hacia horizontes que parecían superados —nacionalismos, fanatismos, intolerancias de todo tipo—, en donde los medios y

---

La vida de la interpretación, al contrario, es creer que no haya sino interpretaciones. Me parece que es preciso comprender muy bien esta cosa que muchos de nuestros contemporáneos olvidan: que la *hermenéutica* y la *semiología* son dos *enemigos bravíos*. Una hermenéutica que se repliega sobre una semiología cree en la existencia absoluta de los signos: abandona la violencia, lo inacabado, lo infinito de las interpretaciones, para hacer reinar el terror del indicio, y recelar el lenguaje. Reconocemos aquí el marxismo después de Marx. Por el contrario, una hermenéutica que se envuelve en ella misma, entra en el dominio de los lenguajes que no cesan de implicarse a sí mismos, esta región medianera de la locura y del puro lenguaje. Es allí donde nosotros reconocemos a Nietzsche". Michel Foucault, "Nietzsche, Freud, Marx", en *Nietzsche 125 años* (Bogotá: Temis, 1977).

<sup>2</sup> En *Historia de la fealdad*, Umberto Eco vuelve a mencionar el Kitsch e incluso, aludiendo al clásico trabajo de Susan Sontag, menciona el Camp, estableciendo matices diferenciales entre una y otra forma de expresión. Sin embargo, a pesar de que el carácter histórico del texto le permite relativizar los juicios sobre el buen o mal gusto, lo cierto es que la consideración no implica una mirada semiótica a partir de la reflexión que, sobre lo sémico, comenzó en 1975.

las potencias de la imagen, parecen clausurar cualquier forma de diálogo y argumento. Es decir, es menester ocuparnos del *kitsch* —particular categoría estética, que hoy parece haber perdido la carga peyorativa que otrora tuvo— relejendo al pensador italiano y considerar así, hasta dónde siguen siendo pertinente sus consideraciones de los años 1960. Ello, porque a modo de pre-comprensión, podría decirse, que ese horizonte que parecía el terreno de la farándula y el espectáculo, desde esa época hasta hoy, ha invadido la vida política, trastocando incluso los ideales democráticos y, sobre todo, reemplazando el debate y la argumentación, por mensajes efectistas en las redes sociales.

Para ello, a más de mirar los textos de Eco, es menester repensarlos a partir de lo que ha significado el *kitsch*, en un entorno cultural, en donde las industrias culturales, la farándula y el mundo del espectáculo en general, se han mezclado con el ámbito de la política de tiempo atrás. Así, la segunda parte de este texto mira a Latinoamérica, y en particular a uno de los representantes de su música popular, el puertorriqueño Daniel Santos (1916-1982), que, a su modo, fue forjador de la educación afectiva y sentimental de generaciones enteras en el continente. Con su caso, podemos considerar cómo América Latina permite sacar el *kitsch* del anatema que varios pensadores le endilgaron, lo cual, sin duda, converge con la intención de esos trabajos tempranos de Umberto Eco<sup>3</sup>. Bien podría decirse, por tanto, que considerando ese tránsito de la semiología a la semiótica, que da el autor italiano, sin duda habría encontrado el camino para poner en entredicho esa distinción entre amigo y enemigo, que parecía subyacer en buena parte de las consideraciones sobre el arte y la estética en la primera mitad del siglo. Si se hubiese puesto a revisar estas consideraciones sobre la Industria Cultural y el Arte de Masas, el pensador italiano habría dicho lo mismo que sobre los enemigos dijo, en una de sus últimas obras: es nuestro imaginario el que construye enemigos; es allí, en donde terminamos por caracterizar al otro por algunos rasgos físicos, por un *ethos* particular, e incluso, por aquello que no posee pero que tanto detestamos y tememos (tal vez, porque nos pertenece) y que falsamente le atribuimos a una otredad: sea un individuo, una etnia, un grupo religioso, una sexualidad<sup>4</sup>.

Cabría en todo caso, preguntarse, por qué no podemos vivir sin enemigos, sin estar constantemente discriminando, separando, aislado, condenando, todo dentro del binarismo más prosaico, pero al mismo tiempo tremendamente revelador de lo que somos. Por tanto, bien podría pensarse este asunto, desde dos aspectos:

- El primero, es el hecho de que quizás, ese binarismo tenga que ver con la forma misma en que se organiza nuestro lenguaje. Es decir, con la forma en que el despliegue sígnico implica construir formas de oposición que terminan por construir sentido y significación.

---

<sup>3</sup> Vale considerar las reflexiones que de Herman Broch a Clement Greenberg, pusieron ese mundo *kitsch* como la contracara del verdadero arte.

<sup>4</sup> Umberto Eco, *Construir el enemigo* (Barcelona: Lumen, 2012).

- El segundo, es una afirmación, no muy novedosa —cabe aclarar—, pero es el que esas tensiones, esos enemigos imaginarios, dependen de conflictos de orden estético y más exactamente, por formas del gusto que se contraponen cada una creyéndose verdadera y exclusiva.

Ambas consideraciones, obviamente, se sobreponen, y casi podría decirse que la una implica a la otra, o más aún, que el juego estético del segundo aspecto se organiza, piensa y considera, en virtud de lo primero. Tratemos de desbrozar estos asuntos, haciendo un juego, que, a manera de tejido, nos haga comprender la imbricación entre lo sensible y lo enunciable; unas tramas *estésicas* que solo pueden avizorarse (en todo lo que comportan de inefable) en las tramas del lenguaje. Para ello, presentamos en la dos primeras secciones las reflexiones de Umberto Eco sobre el *kitsch*, en estos trabajos de la década de 1960 y la primera parte de los años 1970, explorando con ello, además, sus nexos con ciertas filosofías del lenguaje, y las implicaciones que tiene el cambio de modelo que lo acercó a Charles Sanders Peirce; en la tercera parte, nos valdremos del caso del cantante y compositor Daniel Santos, tal como arriba lo anunciamos, en tanto ello nos permite pensar la potencia interpretativa del modelo semiótico, que rompe el binarismo y nos entrega a una comprensión rizomática de los fenómenos culturales.

## De un proceso sígnico

Nietzsche, en una de sus últimas obras, y en el particular estilo aforístico que lo caracterizaba, señaló: “Temo que no vamos a desembarazarnos de Dios porque continuamos creyendo en la gramática”<sup>5</sup>. La idea, repetida de distintos modos a lo largo de su obra *desobrada*, nos recuerda no solo una condición, o, al menos, un presupuesto que no puede olvidarse en un pensamiento que trate de prescindir de dios, lo divino, o el ser por excelencia. El aforismo nietzscheano invita a desmontar las coordenadas con las cuales se ha pensado en Occidente, por lo menos desde el siglo VI a.C. y que habían servido, sin duda, para construir un horizonte cuyos frutos son parte de nuestro capital cultural. Mas, a pesar de todo aquello que esta perspectiva ha brindado al mundo occidental, lo cierto es que la Modernidad —la particular estela temporal que se abre a fines del siglo XVIII— empezó a distanciarse de ella, abriendo la alternativa de un pensamiento de las superficies, inmanente y disperso, que diluye la distinción entre realidad y apariencia, entre idea y copia buena contrapuesta al simulacro. En otras palabras, fin de una de las más constantes dicotomías de nuestro pensamiento: La Idea como mismidad y lo Otro como simulacro seductor, como falacia tentadora.

Quizás, Nietzsche pecara de cierto optimismo al creer que podríamos salir completamente de ese horizonte dicotómico, pero lo cierto es que su afirmación, sí marca un tono que, una parte del pensamiento occidental, adquirió: desconfianza frente a

---

<sup>5</sup> Friedrich Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos* (Madrid: Alianza, 1984), 49.

eso absoluto en donde se soslayan distinciones insostenibles. Frente a la idea de un ser constante, la idea de un devenir se retomó de la Antigüedad y en particular de esas filosofías menores que quedaron ocultas bajo la sombra platónico-aristotélica; frente a la concepción de lo ideal contrapuesto a lo terrenal, la reivindicación de las superficies y el despliegue capilar; frente al Árbol de Porfirio, el rizoma<sup>6</sup>, tal como lo señala Umberto Eco; o en otras palabras, frente a la convicción de que una palabra designa una esencia, la certeza de que esta forma de pensamiento a la manera de *diccionario* es, cuando menos, expresión de una mezquindad (dada la cortedad de su alcance pero también innoble actitud frente al lenguaje) que en cambio, la *enciclopedia* —inconclusa e inagotable como *el Libro de Arena* de Borges, ilimitada como *El jardín de los senderos que se bifurcan*—, rompe en mil pedazos para descentrar nuestra certeza designativa.

Sin embargo, saber de todo esto, no nos libra de las dicotomías, que si bien ya no enuncian ni anuncian nada trascendente, sí tienen la capacidad de definir nuestro comportamiento en lo cotidiano. Una de las más habituales, entre ellas, es la distinción entre buen y mal gusto. Expresión y distinción que apunta a sostener distancias y a legitimar o condenar comportamientos, formas del goce y del disfrute y, sobre todo, a aunar esos modos *estésicos* con parámetros que hablan de la verdad o la falsedad. ¿Por qué en este terreno, como en otros (la política, los fanatismos deportivos, las discusiones sobre frivolidades) se manifiesta esa persistencia, casi tozudez, de una visión dicotómica y excluyente? Quisiera uno suponer, porque no es más que eso, que quizás haya razones, incluso, antropológicas y biológicas, en ello: nuestra bilateralidad y bipedismo, que organiza el mundo en derecha e izquierda, y en arriba y abajo, fuente de todo nuestro universo imaginario y simbólico, tal como señala Gilbert Durand, bien podría explicar ese afán de dicotomizar, de establecer el lugar del mal, la oscuridad, lo siniestro, de una parte, en contraparte con el lugar del bien, la luz y la rectitud. Régimen nocturno y régimen diurno de la imagen, que nos permite organizar no solo nuestros discursos, sino, quizás lo más importante, nuestro espacio y nuestras visiones del mundo<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> En distintos trabajos, *Semiótica y filosofía del lenguaje*, *De los espejos y otros ensayos*, y en su célebre artículo “La línea y el laberinto”, Umberto Eco menciona el rizoma como un modelo para entender el funcionamiento semiótico y salir así de la noción de código (que podría ser bastante restrictiva) hacia la noción de enciclopedia que, se caracteriza por ser abierta e inconclusa. Obvio, que mientras en Deleuze y Guattari, quienes crearon la noción de *rizoma*, en particular señalando la necesidad de salir de la arquitectónica tradicional de libro (conectando puntos en apariencia no cercanos), Umberto Eco lo traslada —de modo casi inevitable, por cuanto está sugerido por los pensadores franceses— al mundo de la cultura. Por eso, el código estará para él, más cercano al modo arbóreo (el Árbol de Porfirio), mientras que la Enciclopedia Abierta e Inconclusa, sería esa forma rizomática de la cultura que conecta puntos que no eran evidentes. Ver: Umberto Eco, “El Antiporfirio”, en *De los espejos y otros ensayos*, (Barcelona: Lumen, 1988); Umberto Eco, *Semiótica y filosofía del lenguaje* (Barcelona: Lumen, 1990) y Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas* (Valencia: Pretextos, 1994).

<sup>7</sup> Ver: Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (México: Fondo de Cultura, 2007). En esta obra, el autor plantea que el registro imaginario, se ubican en dos regímenes, diurno y nocturno, pero todo ello, a partir de tres dominantes posturales: el bipedismo que permite la verticalidad

Sin embargo, bastante simple sería reducir todo a esta explicación. Si, en cambio, tomamos a Umberto Eco, a partir de 1975 en su *Tratado de semiótica general*, podremos entender, —alejados de binarismos, y centrados en su aproximación a Charles Sanders Peirce—, que la relación que establecemos con el mundo depende de una triada y no de una concepción dual. Al hilo de lo que llevamos, podría decirse que, si bien biológicamente tenemos una inclinación a las dicotomías, nuestra relación con el mundo no se agota en ello y que, por el contrario, aquello que tiene que ver con nuestra dimensión cultural, es decir, la relación que establecemos con el mundo en términos simbólicos, es la de una triada, una relación triple, que implica un proceso sógnico que nos permite alejarnos de ese maniqueísmo implícito en lo dual. Por tanto, la ruptura que implica el trabajo del pensador italiano, objeto central de estas consideraciones, nos permite entrever que no hay un determinismo frente a las dicotomías y que si bien, como señalaba Nietzsche, nuestro lenguaje nos pone trampas, también es cierto que es en él desde donde podemos salir de las mismas.

Toda filosofía del lenguaje se encuentra no solo ante un *termino ad quem*, sino también ante un *terminus a quo* —nos dicen Umberto Eco, en *Kant y el Ornitórrinco*—. No solo debe preguntarse: “¿A qué nos referimos cuando hablamos, y con qué credibilidad?” (problema ciertamente digno de mención), sino también: “¿Qué es lo que nos hace hablar?”.<sup>8</sup>

Y luego de constatar que esta última pregunta ha sido obliterada por las diferentes escuelas que han pensado el lenguaje en la Modernidad, encuentra que solo Peirce la planteó en la radicalidad que implica el responderla; una radicalidad que no comporta una explicación filogenética (las huellas de la emergencia del lenguaje se han perdido irremediabilmente), sino una ontogenética.

El único que ha convertido el problema en la base misma de su teoría, semiótica, cognitiva y metafísica al mismo tiempo, ha sido sin duda Peirce. Un Objeto Dinámico nos empuja a producir un *representamen*, este produce en una cuasimente un Objeto Inmediato, a su vez traducible en una serie potencialmente infinita de interpretantes y, a veces, a través del *hábito* elaborado en el transcurso del proceso de interpretación, regresamos al Objeto Dinámico, y con él algo hacemos. Claramente desde el momento en que debemos volver a hablar del Objeto Dinámico (al que hemos regresado) estamos de nuevo en la situación de salida, debemos volverlo a nombrar a través de otro *representamen*, y en un cierto sentido el Objeto Dinámico queda siempre como una Cosa

---

y engendra las imágenes diurnas y luminosas; la dominante digestiva, que nos conduce a las imágenes nocturnas y del ocultamiento; y la dominante sexual, en donde la ritmicidad, permite que el régimen nocturno de estas imágenes, implique, entre otras, la idea de renacimiento, renovación, reencarnación.  
<sup>8</sup> Umberto Eco, *Kant y el ornitórrinco* (Barcelona: Lumen, 1999), 21.

en Sí, siempre presente y jamás aprehensible, como no sea, precisamente, por la vía de la semiosis.<sup>9</sup>

Ese movimiento, que convierte al representamen en Objeto, bajo otra condición interpretante, alude justamente a que los signos no comportan estabilidad alguna y que su uso, es algo completamente circunstancial, contextual. El mismo Eco, como también lo hizo, posteriormente, Carlo Sini en su célebre texto *Pasar el signo* (de 1981), señala la cercanía de este pensamiento con Heidegger, por cuanto es a través de este movimiento del lenguaje en donde el Ser se revela; es en la efectuación del *Dasein* que habla, en donde el Ser se entrevé en una determinada circunstancia que solo puede ser expresión de una interpretación del mundo. En palabras del mismo Eco: “Por un lado estará el lenguaje de la metafísica ya en su ocaso, senescente en su obstinado olvido del ser, atareada en su presentificar objetos; y por el otro, un lenguaje capaz —diríamos nosotros— de *donner un sens plus pur aux mots de la tribu*. Tal que, en vez de ocultar el ser, lo revele”<sup>10</sup>.

### **La aísthesis: problemática zona de conflictos**

Con esto que llevamos dicho, sabiendo que el *ser-en-el-mundo* no puede ser más que un intérprete provisional, vale entonces adentrarse en ese segundo aspecto que antes enumeramos: los conflictos, muchas veces imaginarios, son de orden estético; o, en otras palabras, son conflictos que parecen no haber pasado por el tamiz de la interpretación. Fijémonos, en todo caso, que hemos vinculado elementos en apariencia dispares: lo imaginario y lo corporal. El vínculo no es fortuito, ya que señalamos que la fuente de lo imaginario, al menos si seguimos a Gilbert Durand, es la corporalidad, o mejor, la disposición orgánica que como especie de *homo* nos corresponde. En todo caso, lo imaginario en sentido puro jamás lo conocemos, y siempre necesitamos de lo simbólico, o mejor, para ajustarnos a la terminología de Umberto Eco, de la semiosis, para que eso imaginario se exprese. No conocemos lo imaginario de forma neta, sino que media siempre una forma de representación en donde lo diferente emerge; una diferencia que es consecuencia de la diferencia de los signos entre sí, de la distancia misma que implica la existencia de formas expresivas que se inscriben en lo simbólico. Es, podemos aventurar, como si lo imaginario nos llevara al terreno de los binarismos, mientras que lo simbólico, en tanto horizonte de las diferencias, nos condujera a esa disolución, en cuanto el proceso semiósico es triádico.

Discusiones al margen. Lo cierto es que para lo que nos interesa, bien podría decirse que el pensamiento binario difícilmente puede ser diluido en las tramas del proceso semiósico, justamente porque se arraiga en nuestra condición sensible y corporal, porque toca las fibras de nuestra *aísthesis*. Ello es evidente cuando hablamos

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, 22.

<sup>10</sup> *Ibid.*, 40.

de asuntos que tocan con el gusto. La emergencia del discurso estético en el siglo XVIII fue, evidentemente, el más importante esfuerzo del pensamiento occidental para tratar de establecer los modos en que hacemos juicios de gusto ya no desde el capricho, sino desde un juicio reflexionante que expresa la potencia de la razón. Sea el autor que leamos, Burke o Kant, Addison o Hugo Blair, todos coinciden en que no se trata de definir lo bello, sino aquello que nos lleva a considerar algo como bello o sublime; y, sobre todo, que relega al terreno de lo agradable, aquellas vivencias *estéticas* que no se ajustan al criterio de universalidad que impone un juicio de gusto. En otras palabras, la filosofía estética, en su versión clásica, es el esfuerzo más importante que trata de llevar al campo *sígnico* lo que pertenece al terreno imaginario; gracias a esa apertura estética, es que hoy nos vemos en el reto de pensar fenómenos sensibles, allende incluso, de los presupuestos conceptuales y nocionales de esa primera estética restringida.

En efecto, si miramos algunos aspectos de ese discurso dieciochesco, encontramos las fisuras que en su momento nadie podía prever, ya que fueron hechos socio-técnicos posteriores los que alteraron los presupuestos de la estética clásica. La idea misma de universalidad en el juicio de gusto, en particular en el juicio sobre lo bello, que era fruto de un *sensus communis*, a más de las connotaciones políticas, implicaba una comunicabilidad y aunque en modo alguno un acuerdo total, sí al menos un terreno común en donde las diferencias de juicio se dirimían bajo los límites que imponía la crítica, es decir, bajo unos límites de la razón. Sin embargo, a partir del siglo XIX, el capitalismo propició el crecimiento urbano, alentó formas de consumo hasta entonces inéditas y, además, el arte empezó a recorrer caminos que recusaban la opción por lo bello; todo ello coadyuvó a que la universalidad del juicio empezase a tambalear. Así, la emergencia de una producción masiva de objetos para consumo rápido —vestimentas, folletines, ornatos que imitaban y deformaban las más preciadas obras del arte, chinerías y japerías para el consumo de la burguesía—; la pérdida de centro de las grandes urbes y su crecimiento exponencial; y en el caso del arte, una opción por romper límites desde lo que ya planteaba la estética de lo sublime, terminaron por poner en otro orden de cosas el pensamiento estético.

De hecho, la observación que al despuntar el siglo XX hacía Hermann Broch en contra del siglo XIX y su opción por el *kitsch*, apunta, quejas al margen, a señalar el carácter que la decimonónica centuria tuvo en términos de consumo estético. Entre el consumo de objetos inútiles, placenteros, pero sin trascendencia, y un arte que en su búsqueda de lo sublime caía en el ridículo; una centuria que no tuvo una arquitectura propia y que se decantó por los revivalismos; en fin, un siglo XIX en donde la experiencia estética se impuso sobre cualquier consideración ética; decimos, dicho tiempo es el que sirvió, según Broch, para preparar el nazismo y la debacle política del siglo XX. Régimen del Anticristo, como califica el pensador austriaco al sistema *kitsch*, opuesto al régimen del arte que no deja de plantear inquietudes y, sobre todo, que produce siempre un mundo nuevo. El *kitsch* se solaza en la belleza, es propio de una burguesía que no quiere inquietudes éticas y, sobre todo, se corresponde con el

maquinismo y la industrialización; el arte apunta a una dimensión ética en donde lo bueno, en cuanto problema, emerge para plantear inquietudes a quien se cree tranquilo en su nicho en medio del mundo industrializado. Planteamiento *estético-ético*, que, sin duda, no estaba en la estética dieciochesca, al menos en el juicio de gusto sobre lo bello, pero que el decurso de la centuria que sirvió de escenario a las revoluciones burguesas, puso en primer plano. Aunado al consumo de fruslerías, que en los escaparates sitos en los pasajes (los que tanto fascinaron a Walter Benjamin), estaba también la dificultad para designar a las multitudes que hicieron lugar en las metrópolis más grandes de la época: a veces llamadas pueblo (por su potencial revolucionario), otras tantas masa (caracterizada por su irracionalidad y su compulsivo comportamiento, Tocqueville y Le Bon, *dixit*), lo cierto es que ese conjunto humano no era una unidad sino una multiplicidad que difícilmente se lograba comprender.

Cambios socio-técnicos decíamos arriba y, sin duda, con ello señalamos no solo los avatares más evidentes a ojos de todos —transformación en los modos de producción, nuevas formas de organización del poder, cambios en la relación espacio/tiempo en virtud de la velocidad y la aceleración—, sino que señalamos que el modo de sentir, es decir, la sensibilidad misma cambió, y, por tanto, el pensamiento estético debió transformarse. Benjamin, una vez más, fue el primero que se percató de ello, y por eso la idea de alteración del *sensorium* ha alentado las reflexiones más contemporáneas sobre lo estético y ha permitido establecer campos de reflexión como el de los estudios visuales. Sin embargo, en su momento, el pensador berlinés fue una figura que pasó a un segundo plano, en contraste con los discursos más valorados de autores como Theodor Adorno, Max Horkheimer o Leo Lowenthal, quienes entre la tradición de la estética clásica y el marxismo, hicieron poderosas interpretaciones de la cultura de masas y de lo que ellos mismos denominaron como *industria cultural*. Refugiados en Estados Unidos durante la Segunda Guerra (suerte que no tuvo Walter Benjamin), encontraron en el país norteamericano, como una centuria antes Tocqueville, el lugar adecuado para pensar las consecuencias más radicales de una transformación en las vivencias estéticas de la mayoría, alentadas por el cine, la radio, la prensa misma y la proliferación de espectáculos de vodevil y *varietés*. Marca discursiva de la Escuela de Frankfurt instalada en los Estados Unidos, que orientó buena parte de las consideraciones sobre los medios masivos de comunicación, el *kitsch* y las llamadas industrias culturales; marca discursiva que hacia la década de 1960 era predominante en Occidente y que no se podía evitar, quizás por la deriva política de las mismas (el mal gusto *kitsch* y los populismos de izquierda o de derecha, van de la mano), o bien porque el sistema del arte, luego de que la vanguardia había migrado de Europa a los Estados Unidos, había encontrado en Clement Greenberg su profeta más connotado; lo cierto es que esta marca discursiva acompañó la gestación del libro *Apocalípticos e Integrados*, de Umberto Eco.

En efecto, publicado en 1964 y con reediciones posteriores en 1974 y 1977 (en donde solo se añadieron notas en el prólogo), el libro cuya carátula se ha vuelto clásica (Superman volando, combatiendo o en cualquier circunstancia)<sup>11</sup>, apuntaba en su época a hacer parte de la discusión que sobre los medios de comunicación se hacía. En este sentido, el texto fue una ruptura que desde la primera página se anuncia como una provocación, porque su propósito no es tomar partido frente a dos problemáticas actitudes —los apocalípticos que ven en los nuevos medios la mayor debacle cultural, y los integrados que ven con optimismo y esperanza su existencia— sino pensar un hecho del presente, un hecho cotidiano que nadie puede soslayar.

Un libro que versa sobre fenómenos tan estrechamente ligados a lo cotidiano, que apenas define un hecho y sus efectos tropieza con la aparición de un nuevo fenómeno que parece desmentir el diagnóstico precedente, no puede ser más que una cadena de silogismos hipotéticos con las premisas mayor y menor en conjuntivo y la conclusión en condicional. Si alguna idea directiva posee estos escritos es que hoy es imposible elaborar, como alguien lo ha hecho, una *Theorie der Massenmedien*. Equivaldría a concebir una “teoría del jueves próximo”.

Precisamente porque no es posible adscribir estos fenómenos bajo una fórmula teórica unitaria, es preciso hacerlos objeto de una investigación que no tema exponerlos a toda clase de comprobaciones. Que sobre todo no tema emplear instrumentos demasiado nobles para objetos viles. Una de las objeciones que se formulan a investigaciones de esta clase (y que han sido formuladas a algunos de estos ensayos) es haber utilizado un aparato cultural exagerado para hablar de cosas de importancia mínima, como un comic de Superman o una cancioncilla de Rita Pavone. No obstante, la suma de estos mensajes mínimos que acompañan nuestra vida cotidiana, constituye el fenómeno cultural más notable de la civilización en la que hemos sido llamados a operar. Desde el momento en que se acepta hacer objeto de crítica a estos mensajes, no existe instrumento inadecuado, y deben manipularse como objetos dignos de la máxima consideración.<sup>12</sup>

Reto a la manera kantiana, de pensar el presente, de no evadir todo aquello que nos rodea como lo que verdaderamente vale la pena pensar; y reto asumido, además, tratando de no caer en actitudes dogmáticas. Visto en su contexto, el libro fue una ruptura que disolvió, o mejor, desintegró, la dicotomía entre un bando y otro, entre los que condenaban y los que hacían apología, y optó mejor por hacer un balance de qué se había dicho y en particular, se acercó a pensar cómo el gusto *kitsch*, que se

---

<sup>11</sup> Al menos en las ediciones en castellano. En las ediciones italianas aparece en ocasiones Batman, Dick Tracy o la imagen de unas flores llenas de colorido. Mientras tanto, la edición norteamericana, editada por Robert Lumley es bastante sobria (el nombre del autor y el libro en letras blancas sobre un fondo vino tinto) y en la traducción el libro se llama *Apocalypse Postponed*, en castellano sería más o menos “Apocalipsis pospuesto” o bien, “Un apocalipsis diferido”.

<sup>12</sup> Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados* (Barcelona: Tusquets, 1997), 45-45.

impuso gracias a las industrias culturales, era uno que en modo alguno se podía considerar contrario a formas vistas como más refinadas o mejores estéticamente.

Así se completa la escala de posibilidades. En el plano de la reflexión estética el *kitsch*, definido en su estructura comunicativa, ha adquirido fisonomía propia.

Con todo, bastaría un solo individuo, que excitado por la lectura de Bradbury [a quien Umberto Eco ubica como literatura de masas y por tanto *kitsch*], se acercara por primera vez a Picasso, y ante las obras de éste, reproducidas en cualquier libro, encontrase el camino para una aventura personal, en la que el estímulo Bradbury se hubiera consumado, para dejar paso a una vigorosa y original toma de posesión de un modo de formar, de un modo pictórico... Bastaría esto para hacer sospechosas todas las definiciones teóricas del buen y del mal gusto.<sup>13</sup>

Y así como el *kitsch* puede llevar al *consumo* del *verdadero arte*; lo que observa Umberto Eco es que las vanguardias, o al menos aquellas manifestaciones que se reputan como dignas de hacer parte del Olimpo de la institución artística, también aprenden de los *estilemas* de las *espurias* obras de los medios masivos.

En el panorama de la cultura de masas no se puede afirmar, sin embargo, que la secuencia de las mediaciones y de los préstamos sea de sentido único. No solamente el *kitsch* toma prestados estilemas de una cultura de propuesta para incluirlos en sus propios frágiles contextos. Hoy es la cultura de vanguardia la que, reaccionando ante una situación masiva y agobiante de la cultura de masas, toma prestados del *kitsch* sus propios estilemas. No hace otra cosa el pop-art cuando individualiza los más vulgares y pretenciosos símbolos gráficos de la industria publicitaria y lo hace objeto de atención morbosa e irónica, ampliando su imagen y trasladándola al cuadro de una obra de galería. Venganza de la vanguardia sobre el *kitsch*, y lección de la vanguardia al *kitsch*, porque en este caso el artista muestra al productor de *kitsch* cómo puede insertarse un estilema extraño dentro de un nuevo contexto sin cometer un pecado contra el gusto: y la marca de una bebida o la historieta lánguida, objetivadas en una tela, adquieren una necesidad de que antes carecían.<sup>14</sup>

Texto, valga decir, por demás inquietante. Ciertamente es que hay un horizonte irónico en el Arte Pop, pero no por las mismas razones en todas partes. En Estados Unidos, el pop ironiza la cultura de masas, pero ni siquiera tiene la intención de acabar con ella, sino, por el contrario, poner en vilo la institución arte, distanciándose de los presupuestos de Clement Greenberg; en Europa, lo político es más significativo, pero no en tanto se quiera atacar la cultura de masas, sino los usos que el poder hace

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, 137.

<sup>14</sup> *Ibid.*, 139.

de ella, tal como ocurre con el Equipo Crónica o con Eduardo Arroyo en España; en América Latina, en cambio, allende la visión marxista frente a los medios, lo que podría llamarse como manifestación del pop (por ejemplo, el *Tropicalismo* brasileño) si bien tiene claras intenciones políticas lo que revela es el carácter fluido, casi lábil, de las culturas latinoamericanas que encuentran posibilidades expresivas en todo aquello que viene de los medios, aunándolo con tradiciones rurales que se transforman en las ciudades crecientes. Por tanto, la dimensión irónica debe matizarse. Algo va de Robert Rauschenberg a Marta Minujín o Maripaz Jaramillo, y esa diferencia es la que difícilmente permite hablar de una venganza de la vanguardia con el *kitsch*, tal como lo plantea Umberto Eco. De hecho, los avatares de lo que todavía llamamos arte, nos muestran un distanciamiento progresivo de una perspectiva que permitía establecer jerarquías, que, en el caso del autor italiano, él quiere mantener amparado en una dicotomía que toma de Claude Lévi-Strauss:

Sería muy útil analizar los dos medios operativos con la ayuda del término “bricolage”, propuesto por Lévi-Strauss en *La pensée sauvage*. De esta manera vanguardia y *kitsch* aparecerían vinculados en un *bricolage* recíproco. Así el arte, dispuesto a *bricoler*, trata de superar una situación en que todo parece ya dicho; el *kitsch*, simulando la actividad del *ingénieur*, que interroga el universo para “se situer *au delà*”, es por el contrario una ciencia de la imitación del arte y reafirma la falsedad de una situación en que realmente todo ha sido ya dicho.<sup>15</sup>

Esta, que es la nota treinta y ocho del extenso capítulo “Estructura del mal gusto”, de la primera parte de *Apocalípticos e integrados*, es una de esas pistas, un margen que señala una clave central de todo el texto. Escrita bajo la influencia del estructuralismo y la semiología europea, parte de una concepción binaria del signo que termina por establecer binarismos en todos los presupuestos de lo que trabaja. No es solo la distinción significado/significante, o las de Lévi-Strauss de bricolador e ingeniero, o naturaleza/cultura (como aparece en *Las estructuras elementales del parentesco*), sino en el caso de este texto de Umberto Eco, que la idea de un buen y un (por lo menos) dudoso gusto, es el punto de partida de la obra. Conocedor de la literatura, así como de otras manifestaciones artísticas, el autor italiano, quien en principio nos había hecho la invitación de pensar el presente, incluso de no sumirnos en la falaz distinción de apocalípticos contrapuestos a integrados, no puede sin embargo tomar la suficiente distancia de las discusiones que él mismo expone, que tanto el ámbito europeo como el entorno norteamericano ha planteado alrededor de la cultura de masas y la industria cultural. Por eso, por sus páginas desfilan Herman Broch, Ludwig Giesz, Clement Greemberg, Theodor Adorno, Dwigth McDonald, entre otros autores, y escritores, pintores y músicos como Giuseppe Tomasi di Lampedusa,

---

<sup>15</sup> *Ibid.*

Ernest Hemingway, Giovanni Boldini, Stanley Kubrick o Georges Gershwin, son cuestionados por hacer obra para el consumo bien de la *Masscult* o bien de la *Midcult*: esa “hija bastarda” de la primera<sup>16</sup>.

No obstante, vale recordar dos cosas. Lo primero es que el libro se escribió en 1964 y nadie que quiera arriesgar una interpretación del mismo, puede dejar de tener presente esta situación. Las rupturas no se producen de un momento a otro, y entre todas las voces que opinaban entonces y opinaron después sobre el arte, los medios masivos de comunicación, la cultura de masas, la de Umberto Eco no era sino una entre tantas (como él mismo señala) y entre todas, la de los artistas es quizás la que no aparece en el texto. Se alude al Arte Pop, pero todos sabemos que Andy Warhol no hubiese tenido problema en calificarse como ingeniero que fabrica falsificaciones (de hecho, lo que menos le importaba era la originalidad); se puede cuestionar una novela como *El viejo y el mar* contraponiéndola a otras de mejor factura del propio Hemingway, pero no se tiene en cuenta la opinión del escritor; se puede suponer que Georges Gershwin, por mor de su poca formación, sin que ello fuese óbice para su gran sentido musical y de la composición, hizo obras de consumo, aunque ello implicaría olvidar que ni Igor Stravinski ni Maurice Ravel quisieron enseñarle nada, porque su talento e intuición eran más importantes que lo que ellos pudiesen enseñarle; se puede hacer todo un apartado para hablar de la pintura de Giovanni Boldini, y hasta crear la palabra boldinismo para hablar de ese arte que:

... representa el caso típico de inserción de estilemas cultos en un contexto incapaz de englobarlos. La desproporción entre los dos niveles, alto y bajo, de esos retratos es un hecho formal indiscutible. Esas mujeres son *sirenas estilemáticas*, en que a la cabeza y busto *consumibles* se unen vestidos *contemplables*. No existe ninguna razón para que el pintor cambie el registro estilístico al pasar de la cabeza a los pies; salvo la justificación de que el rostro debe de contentar al cliente, y el vestido la ambición del pintor. Lo cual puede ya ser considerado como una condena de la obra, si no fuera porque también el vestido, y precisamente el vestido, está hecho para contentar al cliente y para vencerle de que también el rostro, surgiendo de tanta ropa, permite experiencias respetables.<sup>17</sup>

Pero ello sería desconocer que hoy, muchos ven en la obra de este pintor italiano, que vivió en París (durante la mayor agitación de las vanguardias) un ejemplo de la Modernidad pictórica y que en el ámbito intelectual italiano se hacen retrospectivas, artículos críticos y se reivindica su obra.

Sí, tener en cuenta el contexto, y, sobre todo, tener en cuenta las variaciones que el pensamiento de Eco tuvo, es el segundo aspecto que tampoco puede desconocerse. En los prólogos de 1974 y, sobre todo, de 1977, él mismo es claro en señalar que si

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, 95.

<sup>17</sup> *Ibid.*, 124.

tuviese que volver a escribir el libro no lo haría del mismo modo. Y visto en perspectiva, no nos queda difícil suponer que el hecho de pasar a una concepción triádica del signo, que arriba señalábamos, y, sobre todo, reemplazar la noción de código por la de enciclopedia, sin duda implicaría una lectura distinta de la cultura de masas. En efecto, ¿cómo seguir hablando de alta y baja cultura, de cultura de masas y cultura media, del alto, medio y bajo consumo cultural, cuando estamos en entornos culturales que no tienen centralidad y que en realidad son enciclopedias abiertas, rizomas que permiten conectar elementos que entre sí parecerían inconciliables? Para tratar de entrever lo que sería pensar estos fenómenos, a la luz de lo que implicó el cambio de aparataje conceptual y nocional, es decir, del tránsito de la semiología a la semiótica, valgámonos de un ejemplo. Éste, tomado de ese gran rizoma que es Latinoamérica, nos permitirá entender que no se trata de niveles, ni de jerarquías, sino de moral o prejuicio, lo que muchas veces acompaña estos juicios de gusto y, por tanto, la comprensión de la dimensión estética de lo que nos ofrece la industria cultural.

### **Daniel Santos: del disco a la literatura**

Hoy, para muchos, Daniel Santos, quizás, sea una figura completamente desconocida, apenas entrevistado en alguna ocasión —una canción atrapada en medio de las múltiples posibilidades que se nos brindan—, o por qué no, alguien degustado en una noche de copas y de rumba. Figura particular en todo caso, que recorrió buena parte de la industria de la canción popular en América Latina, en particular de la guaracha, el bolero, y de los ritmos que re-interpretados, alentaron la emergencia, en Nueva York, de la multiplicidad rítmica llamada salsa. Nació en Puerto Rico, en San Juan, en un barrio humilde (Santurce en la zona de Trastalleros), en febrero de 1916; claro está, que esta fecha no está clara, ya que bien por sugerencia de un santero o bien por ser la fecha de su bautismo, él decía que había sido el seis de junio de ese año: el santero, según dicen, había dicho a sus padres que ese niño tenía que ser del signo géminis y que había nacido para cosas grandes; lo otro, es que su padre lo registró oficialmente en diciembre y confundió la fecha del bautismo con la de nacimiento.

Con estas circunstancias, las de una vida que emerge en medio de la pobreza y la necesidad, de una familia que emigra a Nueva York para tratar de hacerse a un futuro mejor, de un joven que participa como soldado en la Segunda Guerra Mundial combatiendo por un país que no considera el suyo, decimos, con estas circunstancias que diversas biografías han relatado, se define un cantante que fue un ídolo de multitudes en toda América Latina. *Anacobero* o *Inquieto Anacobero* lo llamaron en Cuba, por cuanto era como un diablito que no se podía estar quieto; *El Jefe*, lo llamaron en el barrio Guayaquil de Medellín, porque en todas sus visitas se mezclaba con mendigos, putas y malandrines, para escuchar música y fumar marihuana, en el famoso bar *El Perro Negro*; en fin, una figura que se tornó mítica, por las historias que dejó de su

vida, por la forma de cantar, y por haberse convertido en personaje de obras literarias de reputados autores latinoamericanos. De hecho, si nos atuviésemos a las categorías que Umberto Eco utilizaba en 1964, podríamos decir que Daniel Santos es un estilema que fue retomado por escritores como Salvador Garmendia (en un cuento de 1974, llamado *El inquieto anacobero*), Luis Rafael Sánchez (con su novela de 1989, *La importancia de llamarse Daniel Santos*) o Joseán Ramos (con la biografía novelada del cantante, publicado en 1989 y reeditada en 2015, llamada *Vengo a decirle adiós a los muchachos*), e incluso, que era uno de los intérpretes preferidos de Gabriel García Márquez; sería por tanto, aquello con lo cual se podría ironizar desde la verdadera literatura. Sin embargo, difícilmente se puede aceptar este tipo de juicio, porque lo que encontramos en estas obras, no es tanto un cuestionamiento a la industria cultural, al estilo que como cantante tenía Daniel Santos, sino que es la figura en donde se concentran reflexiones sobre lo político, lo social y lo cotidiano; a través del personaje del Anacobero, lo que se busca es pensar aquello que muchos no piensan: las sociabilidades que se hacen en América Latina, cómo en la música popular hay gestos de protesta, cómo el melodrama es una forma de entender lo trágico de la vida, cómo nuestros conflictos son de carácter estético. ¿Será acaso fortuito que cuando Salvador Garmendia publicó su cuento en 1974, haya sido censurado por inmoral? La trama del cuento del escritor venezolano, ambientada en un velorio, pone a dos personajes a conversar no solo sobre el muerto, sino sobre las circunstancias en que se hicieron amigos: en burdeles, cantinas, alcoholizados y acompañados por Daniel Santos.

– No, yo hace muchos años, muchos que no veo a Daniel –dijo el gordo y se espantó una mosca que le andaba por el entrecejo.

– Ni siquiera sabía que él estuvo en Caracas últimamente y mucho menos que anduviera con ustedes en La Pompadour.

– ¿Cómo? ¡Nos bebimos seis botellas de whisky! Amaneciendo, Daniel tuvo que irse para el aeropuerto porque tenía que coger el avión a Nueva York. Ahora debe estar cantando en el Waldorf con la Sonora.

– Yo no lo veo hace años.

– Me dicen que está entero, feliz, bebiendo como un loco. Dicen que parece un muchacho. ¿Qué edad tendrá, tú sabes?

El negro, un negro cenizoso, grande, larguirucho que parecía un tronco quemado tardó un buen rato en reanudar la charla.

Acababa de entrar un grupo de hombres a la capilla y él los observaba con desaliento, como si se doliera de no reconocerlos.

– Yo recuerdo la primera vez que Daniel estuvo en Venezuela. Fue en el 52, creo. Seguro en el 52 o en el 53, me parece.

– Tú debes acordarte, porque en esa época fue cuando trajeron a Bobby Capó para El Monumental. Yo andaba con una catira preciosa...

–Yo no, yo lo conocí después, en el Pasapoga, un domingo, ¡coño! ¡En los vermouth del Pasapoga! Él andaba enredado en la cuestión de Puerto Rico y lo último que había compuesto era el hit *Ayúdame cubano*, ¿Te acuerdas? Entonces le consiguieron un

paquete de cocaína en el hotel y lo expulsaron del país por revolucionario, además. Los dos hombres habían abandonado el salón y salieron a un pequeño jardín sembrado de pinos redondos. Amenazaba lluvia.<sup>18</sup>

Daniel Santos, por tanto, no interesa como figura histórica sino como figura casi mítica, en donde se encarnaron actitudes, formas de ver el mundo, con las cuales logró popularidad en Latinoamérica. ¿Cuáles son esas actitudes? Miremos algunas de ellas

### *La forma melodramática*

*Porque el que canta  
dice mucho y sufre poco  
porque el que canta  
olvida su dolor.*<sup>19</sup>

El melodrama es uno de los modos expresivos más importantes del arte occidental. Nacido en el momento en que empezó la ópera, el melodrama fue el nombre del drama musical que quería actualizar temas que se encontraban en la tragedia griega, o más todavía, que quiso recuperar el espíritu de la tragedia valiéndose de la unión de teatro y música. Con todas las variantes que ello implicó, al menos en los géneros de teatro musical, lo cierto es que hacia el siglo XIX tanto el teatro en sentido estricto como la ópera y la zarzuela, decantaron la estrategia narrativa del melodrama configurando situaciones, personajes y prototipos, que permitieron poner como protagonista a esa entidad particular que es *el destino*. Adaptación, bajo la férula de lo cristiano, de la potencia divina que en la tragedia griega era la *ananké* (*fatum* para los latinos) y que, en vez de la aceptación trágica de la misma, en el caso del melodrama ese destino se revistió de resignación. Por tanto, no es el individuo el responsable, sino fuerzas extrañas (la voluntad divina, la maldad del rico, la bondad de algunos) las que tuercen la vida; por eso, en el melodrama, los personajes se tornan prototipos: el cura o la religiosa bondadosa, el malandrín o la prostituta que nunca pierden su hábito de bondad, el rico o la mujer revestidos de maldad, el héroe que con su hombría y machismo trata de enfrentar la situación. Esos elementos son los que están en distintos géneros y formas expresivas: en la radionovela, en la telenovela, en la fononovela, en muchas canciones populares como el bolero o la balada. Esos géneros son herederos del teatro melodramático del siglo XIX que en su estructura también tomó el cine, y en donde, ocupando un lugar central, se insertó la canción popular.

En el caso de Daniel Santos, la relación con el melodrama es evidente, cuando en 1964 graba, en compañía de Pedro Flores, una *fono-novela* con la *Historia de Linda*.

---

<sup>18</sup> Salvador Garmendia, *Antología casual* (México: UNAM-Difusión cultural, 1995), 73.

<sup>19</sup> Daniel Santos, *El que canta*, en [https://youtu.be/BagWDP-\\_6s0](https://youtu.be/BagWDP-_6s0) (Consultada el 26 de julio de 2016)  
Nota adicional: Autor: Daniel Santos. Intérpretes: Daniel Santos con la Sonora Matancera, Serie: P-1148-B, 78 r.p.m., 1949.

El disco incluyó los siguientes temas, por el lado A: Primer Capítulo: "Linda" (Autor: Pedro Flores); segundo capítulo: "Carta de Linda"; tercer capítulo: "Volvió Linda"; cuarto capítulo: "La salvación de Linda"; quinto capítulo: "La Muerte de Linda" (los cuatro últimos, de la autoría de Daniel Santos). La historia, que recoge el tema inicial de un amor juvenil e imposible, tal como lo compuso Pedro Flores en la década de 1940, continúa como afecto que por momento tiene esperanzas, pero que luego la muerte termina por denegar. Melodrama en el pleno sentido de la palabra que termina en particular queja frente a la divinidad:

No sabe la razón de su infortunio,  
no sabe por qué Dios se la llevó,  
blasfema al pensar que Dios, celoso,  
no quiso que ella fuera de los dos.<sup>20</sup>

### ***Modernización de la música con aires norteamericanos***

*Virgen de media noche,  
virgen eso eres tú,  
para adorarte toda  
rasga tu manto azul.  
Señora del pecado,  
cuna de mi canción;  
vine arrodillado  
junto a tu corazón.*<sup>21</sup>

Lo que mejor revela la música latinoamericana, no es que hable de una identidad como algo esencial, sino como ficción, como mentira que permite sostener un mercado. Hasta hoy, hablamos de *nuestra música*, de lo *latino* y demás expresiones que alientan la ilusión de una pertenencia. Sin embargo, esa música no existe más que transformándose. La música del Caribe se fusiona con aires de *jazz band* en Estados Unidos y en otras partes del continente, como en Colombia, en donde Lucho Bermúdez construye una variación del porro (aire musical de las sabanas del norte del país),

---

<sup>20</sup> *Rarezas # 3 Daniel Santos. La historia de Linda. Completo. Fono-novela* en [https://www.youtube.com/watch?v=\\_uW5klkxzS0](https://www.youtube.com/watch?v=_uW5klkxzS0) (consultada el 26 de julio de 2018) Nota adicional: Este fragmento es de la canción *La muerte de Linda*: Autor: Daniel Santos. Intérpretes: Daniel Santos con la Orquesta de Pedro Flores. Puerto Rico: Lozano Records Co., 1964. Hay re-ediciones en Venezuela y Puerto Rico, en Long Play, de 1974, de Elefón (ver: *Discografía de Daniel Santos*, en <http://old.latinastereo.com/SalserodelMes/DanielSantos/Discografia2.aspx>) y Lozano Records Co. (ver: *Daniel Santos y su conjunto-Historia de Linda*, en <https://www.discogs.com/es/Daniel-Santos-y-Su-Conjunto-Historia-De-Linda/release/12105330>).

<sup>21</sup> *Discografía de Daniel Santos*, en <http://old.latinastereo.com/SalserodelMes/DanielSantos/Discografia2.aspx> (consultada el 26 de julio de 2018) La canción es *Virgen de medianoche* (Autor: Pedro Galindo Galarza. Intérprete: Daniel Santos y su Orquesta, 1942).

gracias a esa influencia del jazz norteamericano<sup>22</sup>. Modernización sonora que sirve para crear la música de fondo de las urbes en crecimiento en América Latina y que señalan, que no es asunto de tradición sino de transformación, o a lo sumo, de tradiciones inventadas para tratar de legitimar las necesarias innovaciones.

Luis Rafael Sánchez, en su novela en homenaje a Daniel Santos, señala esta circunstancia:

¡Los poderes de la música! Es una pista alumbrada con penumbras y en el palco de un teatro a la italiana, en el radio portátil y en el estereofónico ultra, la música nos traduce y nos inmoviliza, nos transporta. Todas: la acusada de transitoria, la acusada de maledora, la que se reclina de un lecho de violines, la que se yergue de un par de tumbadoras. Todas: la que pide por caridad que la bailen, la que pide por caridad que la oigan. Todas: *Tiburón* [de Rubén Blades] y la [Sinfonía] *Inconclusa* [de Schubert], el *Bolero* de Ravel y el bolero *Amor Perdido*. Toda música nos habita, nos desahucia, nos enerva la labia y nos glosa la mudez. Toda música nos consume, el aire alrededor nos lo serena o nos lo turba. [...] Los poderes de la música verifican el mañana, el hoy, el ayer. Que la música tiene el albedrío de resucitar – *Pasado, levántate y anda*. Y de ser interlocutora del presente. Y de lo que rosadamente, o en lutos, se avecina.<sup>23</sup>

Suma de tiempos que es posible gracia al cambio en lo sensible que la técnica introdujo e introduce en la forma que tenemos de vivir la música. El disco y la radio, por no hablar de las formas virtuales contemporáneas, no solo alentaron otro modo del consumo, sino que, borrarón jerarquías: música culta, música popular, música arrabalera, etc., son todos modos de nombrar que pierden sentido, porque el horizonte técnico permitió tener los oídos prestos para varios registros, pero también para que diferentes géneros y modos musicales, dialogaran entre sí. Así como el jazz influyó en la música caribeña y produjo la amalgama que conocemos como salsa, pero también latin-jazz; del mismo modo, la música sinfónica incidió en la forma en que se construyeron piezas populares, desde boleros y canciones yucatecas, hasta baladas: Alfonso Ortiz Tirado, Juan Arvizu, Margarita Cueto, Pedro Vargas y José José, son buen ejemplo de esa mezcla de excelentes arreglos orquestales acompañando temas tan populares como *Un viejo amor* o *La nave del olvido*.

### ***Lo político populista***

*Vengo a decirle adiós a los muchachos,  
porque pronto me voy para la guerra;*

---

<sup>22</sup> Manuela Edith Vanegas Muñetón, “Medellín on my mind. Vestigios del jazz en el florecer cultural de la capital antioqueña a mediados del siglo XX” (Monografía del pregrado de Historia, Universidad Nacional de Colombia, Medellín, 2016).

<sup>23</sup> Luis Rafael Sánchez, *La importancia de llamarse Daniel Santos* (México: Diana, 1985), 102-103.

y aunque vaya a pelar en otras tierras,  
voy a salvar mi derecho, mi patria y mi fe.<sup>24</sup>

Un último rasgo de Daniel Santos, es su compromiso político que fácilmente nos hace comprender por qué arraigan tan fácilmente los populismos en América Latina. Partidario de la independencia de Puerto Rico, amigo de Fidel Castro y de Omar Torrijos, enemigo del dictador Rafael Leonidas Trujillo, entre otros, Daniel Santos construyó un ideario político que en apariencia es contradictorio: nacionalismo e izquierda; localismo frente a universalismo proletario. Todo ello, permeado por una idea de pueblo que se confunde con la de público: el pueblo es quien le alaba, quien oye su música, quien se embriaga al son de sus temas más lacrimógenos. El pueblo es aquel que asiste a sus conciertos, oye sus discos, ve sus películas, se entera de los chismes que rodean su vida: sus doce matrimonios, su afición a las drogas, sus peleas cantineras, sus conciertos en donde ubica una mesa con una flor y una copa de whisky. El pueblo, el que inventó para Occidente tanto Víctor Hugo como Michelet, en el caso del Inquieto Anacobero y el de todos los de la farándula latinoamericana, es un consumidor que se identifica con sus mensajes y que sostiene no solo su figura, sino que también se adscribe a sus convicciones políticas, humanas y vitales; el pueblo es quien asume, se supone, la visión del mundo del ídolo, en particular su visión política que no es fruto de una compleja elaboración teórica sino de una emoción; el pueblo —figura plagada de ambigüedades—, en últimas, es quien lo acoge y lo nombra su *Jefe*:

La última mesa de la primera fila estaba atestada de eufóricos camajanes que habían venido desde Medellín, donde se reunían todas las tardes junto a una vitrola del Café Perro Negro a beber y a escuchar a Daniel Santos, para sentir que las penas se iban con sus melodías, y entre canción y canción, trago y trago, llorar juntos a la que nos arrebató el corazón.

Eran los mismos individuos que lo habían bautizado *El Jefe* en el sector de Guayaquil cuando entonces el *Inquieto Anacobero* desafió los consejos de sus amigos y se echó a caminar por el barrio de muy mala fama que servía de mercado para muchas cosas (...)

(...) Estaban admirados al verme allí y comenzamos una conversación. De momento, alguien que permanecía fumándose una changa junto a la vitrola se percató de mi presencia y gritó entre patadas de humo: Ese es... sspp... *El Jefe*... ssspp... es... ssspp... *El Jefe*. Ahí se jodió la pendejada, porque desde entonces dejé de ser el *Inquieto Anacobero* de Cuba para convertirme en *El Jefe* colombiano.

---

<sup>24</sup> *Discografía de Daniel Santos*, en <http://old.latinastereo.com/SalserodelMes/DanielSantos/Discografia2.aspx> (consultada el 26 de julio de 2018) La canción es *Despedida* (Autor: Pedro Flores. Intérprete: Cuarteto Flores con Daniel Santos, 1941).

Yo entro a cualquier barrio del mundo, porque en todos se habla un idioma común, el idioma de la pobreza, y aunque haya matones, tecaos, putas o contrabandistas, siempre me respetan. Para otros son barrios malos, para mí no. Yo sé lo que ha pasado esa gente porque yo nací así, qué carajo.<sup>25</sup>

## Conclusión

Si nos fijamos en estas tres características, las tres se sustentan en diversos binarismos y dicotomías: Bueno/Malo, Voluntad/Resignación, Tradición/Modernidad, Izquierda/Derecha, Pueblo/Gobernantes opresores. Todas esas dicotomías serían indicio de una llaneza y de una facilidad interpretativa, en donde no caben ambigüedades y, por tanto, estaríamos ante la expresión de una prosaica que se contrapone a una poética; estaríamos, haciendo caso al Umberto Eco de 1964, en las antípodas de la estructura poética y, por ende, en el pleno *kitsch*. Sin embargo, lo que a partir de 1975 nos enseñó el semiólogo convertido en semiótico, es que la recepción también juega un papel y que no es en un sentido único desde donde se construye la obra, sino que en el proceso de interpretación, el intérprete, bajo ciertas condiciones, bien puede hacer de aquello que algunos llamarían como estéticas menores un motivo poético tal como muestra la relación entre literatura, artes plásticas y música en América Latina; un modo poético que permita recusar los simplismos a los que nos conducen las trampas del verbo ser (la unidad, la identidad, el sentido de pertenencia, la autenticidad, la personalidad, etc.) y nos permita descubrir como seres múltiples en donde todos los tiempos se fusionan, en espacios multiformes y en donde nunca se tiene lugar dentro de la gran enciclopedia rizomática que llamamos cultura, y que no es más que un impreciso constructo que nadie puede definir<sup>26</sup>.

En este sentido, el *kitsch* (que en español también se puede llamar *cursi*, o incluso, que remite a un amplio espectro semántico que depende del país y el lugar desde

---

<sup>25</sup> Joséán Ramos, *Vengo a decirle adiós a los muchachos. Recuerdos, memorias y otras nostalgias de Daniel Santos* (Río Piedras-Puerto Rico: Publicaciones Gaviota, 2015), 125-126.

<sup>26</sup> Casi podríamos apropiarnos de las palabras de Deleuze y Guattari, cuando señalan algunos de los caracteres del rizoma, como características de la complejidad cultural de América Latina. De este modo, si el rizoma es caracterizado con estos principios —“1° y 2°. Principios de conexión y de heterogeneidad: cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo (...) 3° Principio de multiplicidad: solo cuando lo múltiple es tratado efectivamente como sustantivo, multiplicidad, deja de tener relación con lo Uno como sujeto o como objeto, como realidad natural o espiritual, como imagen y mundo. (...) 4°. Principio de ruptura asignificante: (...) Puede ser roto en cualquier parte, pero siempre recomienza según esta o aquella de sus líneas, y según otras. (...) 5° y 6° Principio de cartografía y calcomanía: un rizoma no responde a ningún principio estructural o generativo” (Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas*, 13-17)—, el universo cultural latinoamericano es una multiplicidad en donde no hay unidad posible, sin teleología y destino prestablecido, y que se despliega en formas siempre impredecibles.

donde se habla<sup>27</sup>) no es un arte menor, degradado, sino un elemento fundamental en la forma en que numerosas personas se han insertado en el mundo moderno. Públicos, masas, espectadores, radioescuchas o como los quieran llamar, han encontrado modos de comprender la variable modernidad; lo *kitsch* permite aprehender las ciudades en transformación y crecimiento vertiginoso de América Latina; el espectáculo y la farándula (como en el caso de Daniel Santos, uno de tantos ejemplos posibles) han sido piedra de toque para construir horizontes de sentido que en nada desdice ni contradice las más *altas cumbres* de la literatura de la región. Por el contrario, esta literatura se ha servido, y se sirve cada vez más, de dichas expresiones estéticas que, sin la pátina del arte, sin embargo, no pueden dejar de ser objeto de atención. Así como el bolero aprendió de la poesía modernista (lo que convierte a Agustín Lara en el heredero de Rubén Darío) y el tango adquirió grandes cotas poéticas en Alfredo Lepera y Homero Manzi; la novela y el arte latinoamericano también han dialogado con esas que algunos podrían llamar, de modo benévolo y hasta condescendiente, como *estéticas menores*, pero que en realidad son puntales de múltiples existencias, de formas de vida, que de otro modo no encontrarían su lugar en el mundo. En fin, ese diálogo nos pone frente al hecho de que el pensamiento estético no está hecho (tan solo) para pensar el arte y sus jerarquías —como en principio hizo la estética clásica— ni para definir únicamente las estrategias con las cuales se hace un juicio de gusto; en vez, la estética mira ese complejo intercambio, como el reto de tener que pensar objetos diversos en su forma de expresión allende del sistema de las artes o de los cánones que imponen ciertas tradiciones. Bajo la estela de Peirce, y del Umberto Eco que renovó el pensamiento semiótico a partir de la década de 1970, podríamos pensar en otro modo de atrapar lo *kitsch* un tanto como expresión del *laberinto rizoma* que, sin centro alguno, recusa los intentos de definición y certeza, para pensar que no hay códigos de tan particular vivencia de lo sensible, sino una enciclopedia en permanente construcción y en movimiento incesante. En ello, quizás los literatos han dado mejores pistas, como Joseán Ramos, en su ya mencionada biografía literaria de hombre tan cursi como Daniel Santos, cuando nos evoca la soledad del cantante antes de salir al escenario:

---

<sup>27</sup> “Así [cursi] se trasplantó a América Latina, donde a esa acepción [*persona* que aparenta lo que no es] se le agregó la de desvalorización social, en palabras que denotan, casi siempre, personas socialmente discriminadas. En Perú se usa ‘huachafo’, que significa mestizo, ‘*persona* [...] de mal gusto’ [...] En Venezuela, se utiliza ‘pavoso’, que solo encontré en su variante ‘pavonada’, que es ‘paseo breve u otra diversión semejante, que se toma por poco tiempo; *ostentación* o *pompa* con que uno se deja ver’ [...]. Una acepción similar aparece en la palabra *perua*, del portugués del Brasil (literalmente femenino de pavo, *peru* en portugués), que designa la nueva rica que ostenta su riqueza a través del excesivo uso de afeites y adornos, considerados en su conjunto de mal gusto. En Cuba existe el vocablo ‘picúo’, también registrado en Puerto Rico. Como su segunda acepción aparece ‘la picuda’, especie de pez y por extensión, ‘puta, meretriz’”. Lidia Santos, *Kitsch tropical. Los medios en la literatura y el arte en América Latina* (Madrid: Iberoamericana 2001), 99. A estas alusiones, podríamos sumar —un poco para ver la dimensión del asunto—, la expresión *mañé* que se utiliza en Antioquia (Colombia), para hablar del mal gusto de una persona o del decorado inapropiado de un lugar.

Allí, en la geometría de los espejos, Daniel vio desmayada sobre el mar la sangrienta y cadavérica luna de Quevedo, la espéjica luna de Pitágoras eclipsada por el cono de la tierra, borrascosa y silente de luz; la cómplice de la muerte que iluminó el camino para que los amantes se casaran en las bodas de sangre; la temible y fatal luna de Federico ordena apagar porque no quiere ver la sangre de Ignacio sobre la arena; luna de sangre y escarlata pintada de profecía... (el mismo lejano marfil, de humo, de fría nieve que cegó a Borges).

Esa madrugada, antes de despertar sus cantos de amores al amanecer, Daniel buscó en el mar de lágrimas, los aretes que le faltaban en los encajes de astro, para vivir la noche de luna en la playa que nunca había pasado en su intensa vida de trotamundos por el Caribe.<sup>28</sup>

## Fuentes primarias

### *Archivo audiovisual*

Rarezas # 3 Daniel Santos. La historia de Linda. Completo. Fono-novela en [https://www.youtube.com/watch?v=\\_uW5kIkxzS0](https://www.youtube.com/watch?v=_uW5kIkxzS0) (consulta-da el 26 de julio de 2018).

Santos, Daniel, El que canta, en [https://youtu.be/BagWDP-\\_6s0](https://youtu.be/BagWDP-_6s0) (Consultada el 26 de julio de 2016) Nota adicional: Autor: Daniel Santos. Intérpretes: Daniel Santos con la Sonora Matancera, Serie: P-1148-B, 78 r.p.m., 1949.

## Bibliografía

Adorno, Theodor W., y Max Horkheimer, *Dialéctica de la ilustración; fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta, 1979.

Adorno, Theodor W. “La Industria Cultural”. En *Proyectar la comunicación*, compilado por Jesús Martín-Barbero y Armando Silva. Bogotá: Universidad Nacional-Tercer Mundo, 1997.

Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1982.

Bodeo, Remo. *La forma de lo bello*. Madrid: Visor, 1998.

Broch, Hermann. *Poesía e Investigación*. Barcelona: Barral, 1974.

Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Técnos, 1991.

*Daniel Santos y su conjunto-Historia de Linda*, en <https://www.discogs.com/es/Daniel-Santos-y-Su-Conjunto-Historia-De-Linda/release/12105330> (consultada el 26 de julio de 2018).

---

<sup>28</sup> Joseán Ramos, *Vengo a decirle*, 136.

- Discografía de Daniel Santos*, en <http://old.latinastereo.com/SalserodelMes/DanielSantos/Discografia2.aspx> (consultada el 26 de julio de 2018)
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos, 1994.
- Dorfles, Gillo (comp). *El kitsch: antología del mal gusto*. Barcelona: Lumen, 1973.
- Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Eco, Umberto. “El Antiporfirio”. En *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen, 1990.
- \_\_\_\_\_. *El superhombre de las masas*. Barcelona: Lumen, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Apocalípticos e Integrados*. Barcelona: Tusquets, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Kant y el ornitorrinco*. Barcelona: Lumen, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Construir al enemigo*. Barcelona: Lumen, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: De Bolsillo, 2013<sup>a</sup>.
- Foucault, Michel. “Nietzsche, Freud, Marx”. En: *Nietzsche 125 años*. Bogotá: Temis, 1977.
- Garmendia, Salvador. *Antología casual*. México: UNAM-Difusión Cultural, 1995.
- Giesz, Ludwig. *Fenomenología del kitsch*. Barcelona: Tusquets, 1973.
- Gubern, Roman. “Teoría del melodrama”. En *La imagen y la cultura de masas*. Barcelona: Bruquera, 1983.
- Gubern, Roman. *Medios icónicos de masas*. Madrid: Historia 16, 1997.
- Moles, Abraham. *El kitsch: el arte de la felicidad*. Barcelona: Paidós, 1990.
- Monsiváis, Carlos. *Amor perdido*. México: Era, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Escenas de pudor y liviandad*. México: Grijalbo, 1988.
- Nietzsche, Friedrich. *Crepúsculo de los ídolos*. Madrid: Alianza, 1984.
- Ramos, Joséán. *Vengo a decirle adiós a los muchachos. Recuerdos, memorias y otras nostalgias de Daniel Santos*. Río Piedras-Puerto Rico: Publicaciones Gaviota, 2015.
- Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*. Madrid: Trotta, 2003.
- Rojas López, Manuel Bernardo. *Los dispersos recuerdos de Desiderio Ancízar Alicante*. Medellín: Concejo de Medellín, 1988.
- \_\_\_\_\_. “Ahora que la muerte ha pisado tu huerto, Blanca Azucena. Historia no-velada de la cursilería en Colombia”. Tesis Maestría en Estética, 2001.
- Sánchez, Luis Rafael. *La importancia de llamarse Daniel Santos*. México: Diana, 1989.
- Santos, Lidia. *Kitsch tropical. Los medios en la literatura y el arte en América Latina*. Madrid: Iberoamericana, 2001.
- Sini, Carlo. *Pasar el signo*. Madrid: Mondadori, 1989.
- Vanegas Muñetón, Manuela Edith. “Medellín on my mind. Vestigios del jazz en el florecer cultural de la capital antioqueña a mediados del siglo XX”. Monografía de Historia, 2016.